



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2019

---

## **Moderne-Formalisierung. Theatrale Anthropologien bei Schiller, Kleist, Döblin**

Witt, Sophie

**Abstract:** Was das Verhältnis von Kleists ›Marionettentheater‹ zu Schiller angeht, gilt als jüngster Stand der Forschung, folgt man dem ›Kleist-Handbuch‹, Ulrich Johannes Beils Einordnung von Kleists Text als »Schiller-réécriture« bzw. »›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik«. Kleists Grazie-Begriff wird als provokativer Gegensatz zu Schillers ›Ueber Anmuth und Würde‹ (1793) und ›Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‹ (1795) gelesen sowie als »Aushöhlung der Schiller'schen Grazie und ihrer ›deutschen‹ Commercium-mentis-et-corporis -Konzeption«, d.h. der von der Descartes zugeschriebenen ›Trennung‹ in res cogitans und res extensa ausgehenden Frage, wie die ›Gemeinschaft‹, aber auch der ›Umgang‹ / ›Verkehr‹ zwischen dem Körperlichen und dem Geistigen mithin zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ zu denken seien.

DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-476-04911-7\\_14](https://doi.org/10.1007/978-3-476-04911-7_14)

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-184544>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Witt, Sophie (2019). Moderne-Formalisierung. Theatrale Anthropologien bei Schiller, Kleist, Döblin. In: Allerkamp, Andrea; Blamberger, Günter; Fleig, Anne. Kleist-Jahrbuch. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, Imprint von Springer, 205-227.

DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-476-04911-7\\_14](https://doi.org/10.1007/978-3-476-04911-7_14)

## Moderne-Formalisierung

### Theatrale Anthropologien bei Schiller, Kleist, Döblin

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde. (SW<sup>9</sup> II, 339)

#### I. Kampfplatz: Kleists ›Marionettentheater‹ als »Schiller-réécriture«?

Was das Verhältnis von Kleists ›Marionettentheater‹ zu Schiller angeht, gilt als jüngster Stand der Forschung, folgt man dem ›Kleist-Handbuch‹, Ulrich Johannes Beils Einordnung von Kleists Text als »Schiller-réécriture« bzw. »Kenosis« der idealistischen Ästhetik.<sup>1</sup> Kleists Grazie-Begriff wird als provokativer Gegensatz zu Schillers ›Ueber Anmuth und Würde‹ (1793) und ›Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen‹ (1795) gelesen sowie als »Aushöhlung der Schiller'schen Grazie und ihrer ›deutschen‹ *Commercium-mentis-et-corporis*-Konzeption«,<sup>2</sup> d.h. der von der Descartes zugeschriebenen ›Trennung‹ in *res cogitans* und *res extensa* ausgehenden Frage, wie die ›Gemeinschaft‹, aber auch der ›Umgang‹/›Verkehr‹ zwischen dem Körperlichen und dem Geistigen mithin zwischen ›Natur‹ und ›Kultur‹ zu denken seien. *Kenosis* meint bei Beil in Anlehnung an Harold Bloom eine Weise des bewussten *misreadings* als ›Entleerung‹ Schillers durch Kleist.<sup>3</sup> Mit diesem Blick auf die *Kenosis* macht Beil Schiller zum Wortführer einer bestimmten Moderne-Erzählung, die im Zuge einer der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts zugeschriebenen Hinwendung zur Anthropologie<sup>4</sup> den Menschen

- 1 Vgl. Ulrich Johannes Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, 75–99.
- 2 Ulrich Johannes Beil, Über das Marionettentheater. In: KHb, 152–156, hier 154; diese Aushöhlung erfolge u.a. in Anlehnung an den »transhumanistisch ausgerichteten Körper- und Grazie-Begriff« aus Diderots ›Paradoxe sur le comédien‹.
- 3 Etwa vermittelt »De-Sakralisierung [...] durch Pathos-Minderung und Ironie«, »Wiederholung als Veräußerlichung und Verwörtlichung«, durch ein reduktives und »bewusst ›falsch‹ notiertes Stenogramm«, so Beil, wodurch insgesamt die Differenz zum Vorgänger betont würde. Mit dieser konstruktivistischen Um- und Neudefinition könne Kleists Text mithin als ein Vorausblick auf ein Jahrhundert Germanistik und die verschiedenen Theorie-Konstellationen gelten, in denen der Text immer wieder neu als Beispiel diene (Beil, Über das Marionettentheater, wie Anm. 2, 155).
- 4 Vgl. Alexander Košenina, Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen, Berlin und New York 2008 sowie Harald Neumeyer, Literarische Anthropologie. In: Eike

zwar in seiner Psychophysis ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, ihn mit der Anmut aber zugleich als geistiges Wesen privilegiert, wodurch das bloß Sinnliche transzendiert würde.<sup>5</sup> Beil dekliniert diese Frontstellung u.a. an Kleists Verwendung des Seele-Begriffs durch: Kleists »*Weg der Seele des Tänzers*« (SW<sup>9</sup> II, 340) nähme fast wörtlich Schiller auf: »Wo also Anmuth statt findet, da ist die Seele das bewegende Prinzip« (NA 20 I, 255).<sup>6</sup> Bei Schiller würde dergestalt »die ›schöne‹, den anthropologischen Dualismus versöhnende ›Seele‹ als Basis des Anmut-Begriffs« lesbar, während Kleist diesen Gestus imitiere, aber die »âme matérielle« herausstreiche, als »beständige[n] Hinweis auf den ›Maschinisten‹, auf das nackte materialistische Minimum eines reinen Bewegungsprinzips«. <sup>7</sup> Jene Schiller'sche Suggestion, dass »[i]n einer schönen Seele« »Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren« (NA 20 I, 288), würde so bei Kleist »zugleich zitiert und durchgestrichen«. <sup>8</sup> Bei Schiller fungiert dabei das Motiv des Tanzes<sup>9</sup> als Motiv der Harmonie und der auf ihr gründenden Freiheit – darauf hebt Beil ab, aber auch schon Paul de Man: Die Tanzenden seien, so zitiert de Man aus Schillers ›Kallias-Briefen‹, »das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern«, wobei das Beispiel hier ein »gut getanzte[r] und aus vielen verwickelten Touren componierte[r] englische[r] Tanz« ist.<sup>10</sup> Beil wiederum zitiert Schillers Elegie ›Der Tanz‹, die »das klassische Ideal des harmonischen Zusammenspiels von Geist und Körper poetisch-metaphorisch vorexerziert«.<sup>11</sup>

---

Bohlken und Christian Thies (Hg.), Handbuch Anthropologie, Stuttgart und Weimar 2009, S. 177–182.

- 5 Kleists *réécriture* hake u.a. bei den inneren Widersprüchlichkeiten dieses Harmonisierungspostulats bei Schiller ein – die sich etwa zeigen, wenn Anmut zum »Ausdruck moralischer Empfindungen« bzw. zur »körperlichen Signatur von ›Seele‹, ›Freiheit‹ oder ›Geist‹« werde; dergestalt gehe es Kleist »weniger darum [...], zu Schiller schlicht und einfach Gegenposition zu beziehen, als vielmehr, Argumente auf ihre Konsequenz hin zu beleuchten, sie, um mit Marx zu sprechen, vom Kopf auf die Füße zu stellen.« (Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik, wie Anm. 1, S. 82f.)
- 6 Vgl. Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 85. Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Seitenzahl oder Versangabe zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.
- 7 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 85f.
- 8 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 86.
- 9 Zur tanzgeschichtlichen Einordnung und ästhetischen Bedeutung vgl. Gabriele Brandstetter, Schillers Spielbein: Bewegung und Tanz. Zu einer Ästhetik im Zeichen von *movere*. In: Felix Ensslin (Hg.), Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute, Berlin 2006, S. 165–181; dies., Die andere Bühne der Theatralität: *movere* als Figur der Darstellung in Schillers Schriften zur Ästhetik. In: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 287–304.
- 10 Paul de Man, Ästhetische Formalisierung: Kleists ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., Allegorien des Lesens, aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher, Frankfurt a.M. 1988, S. 205–233, hier S. 205; vgl. NA 26, 216.
- 11 Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 87.

Siehe wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare  
Drehen, den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.  
Seh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?  
Schlingen im Mondlicht dort Elfen den luftigen Reihn? (NA 2 I, 299)<sup>12</sup>

Während Beils und de Mans Lektüren als Einordnung dessen, was in Kleists Text mit dem sogenannten ästhetischen Idealismus geschieht, durchaus einleuchten, braucht dieses Argument einen Schiller, in dessen Moderne-Narrativ Harmonie und Freiheit im Fortschrittsgedanken in eins fallen und zwar, indem in seinen Texten die Rhetorizität und Theatralität der *Herstellung* dieser Prämissen unterschlagen werden. Diesen Gestus der Unterschlagung aber wiederholt die literaturwissenschaftliche Lektüre bei Beil und bei de Man: Kleists Dekonstruktion wird auf eine Moderne-Geschichte »aufgefädelt«, deren ebenfalls literarische *Hergestelltheit* keine Beachtung findet. In den hier folgenden Ausführungen soll diese gegensätzliche Positionierung Schillers und Kleists – von Alfred Döblin herkommend – kritisch befragt werden. *Entry point* ist dabei der Kampfplatz, als der Kleists »Marionettentheater« und dessen Lektüren von de Man bis in jüngere Tage inszeniert werden;<sup>13</sup> und das heißt auch: sich bewusst ignorant gegenüber den einschlägigen ideologischen Zuschreibungen zu verhalten – zuvorderst: Schiller als der Klassiker, Kleist als der Anti-Klassiker, aber auch: Kleist als derjenige, der Schillers »Ideologie des Ästhetischen« am konsequentesten entlarvt habe.<sup>14</sup> Nachgegangen wird dem Motiv des Tanzes, an dem noch Döblin den Rückgriff auf die Epochenschwelle und das anthropologische Projekt

12 Diese zweite Fassung des Gedichts »entstand vermutlich nicht lange vor ihrer Veröffentlichung in der Gedichtsammlung von 1800« (NA 2 II, B, 191), in einer ersten Fassung wurde es im »Musenalmanach für das Jahr 1796« veröffentlicht (vgl. NA 1, 228f. und NA 2 II, A, 217ff.); vgl. Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik (wie Anm. 1), S. 87.

13 Nicht nur stehe, so schreibt Beil über das »Marionettentheater«, »[w]er sich diesem kleinen Text nach kaum mehr zu zählenden Interpretationsversuchen ein weiteres Mal zuwendet, [...] unter verstärktem Rechtfertigungsdruck«; Kleists »Marionettentheater« markiere zudem »literaturwissenschaftliches Frontgebiet mit bewegter Geschichte, mit Haupt- und Nebenschauplätzen, auf denen das Pulver noch nicht ganz verrauchte ist.« (Beil, »Kenosis« der idealistischen Ästhetik, wie Anm. 1, S. 75f.) Und schon bei de Man liest sich der Kampfplatz wie folgt: »Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft« sei die vielfache Rezeption »alles andere als anmutig«; der »Tanz der Kommentatoren bietet nur ein Schauspiel des Chaos. [...] [E]s hat ganz den Anschein, daß jeder, der sich noch auf ein Gefecht mit dem Bären einlassen will, nachdem er »Über das Marionettentheater« gelesen hat, sich in ärztliche Behandlung begeben sollte.« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 213f.) Vgl. zu de Mans »Ideologie der Ästhetik« Constantin Behler, »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt? Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 2 (1992), S. 131–164.

14 Zur gängigen Gegenüberstellung des »Klassikers« Schiller und des »Antiklassikers« Kleist vgl. kritisch Claudia Benthien, Tribunal der Blicke. Kulturtheorien von Scham und Schuld und die Tragödie um 1800, Köln, Weimar und Wien 2011, S. 18–25; vgl. auch den Forschungsüberblick in Claudia Benthien, Friedrich Schiller. In: KHb, 219–227. Zur »Ideologie des Ästhetischen« vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 205–233.

um 1800 inszeniert; es soll gezeigt werden, dass nicht nur bei Kleist und Döblin, sondern auch bei Schiller, am Tanzmotiv und dem ihm zugehörigen Theaterdispositiv Harmonie- und Freiheitspostulat sowie der anthropologische Dualismus kritisch zur Debatte stehen<sup>15</sup> – und damit nicht zuletzt das Moderne-Narrativ und seine ideologischen Frontstellungen insgesamt. Denn wenn in der Tradition der amerikanischen Dekonstruktion Kleists Texte als »Überschreiben« Schillers gelesen werden – als »ein Schreiben, das die Vorlage über sich selbst hinaustreibt, indem es ihr theoretisches Potential entfaltet und gegen ihr ästhetisches wendet«<sup>16</sup> –, dann knüpft daran zum einen die Frage an, wo und wie Kleist selbst wiederum Gegenstand späterer Transkriptionen wurde;<sup>17</sup> aber auch, in umgekehrter temporaler Richtung, wie ein ›Lesen nach Kleist‹ aussehen kann, in Bezug auf die ›Vorlage‹ Schillers.

## II. Problemgeschichtliches Band 1800/1900

Mit ›Modern. Ein Bild aus der Gegenwart‹ (1896) schreibt der damals 18-jährige Alfred Döblin einen ohne Zweifel *modernekritisch* zu nennenden Text, der von einer jungen Näherin erzählt, die – vergeblich auf der Suche nach Arbeit und nah an der Prostitution – das Siechtum des Kapitalismus in seiner gegenwärtigen Erscheinungsform entlarvt. Berühmt ist Döblins modernekritisches Wortspiel: »Modérn wird módern. Das erste Mal betont man die zweite Silbe, das zweite Mal die erste! – Ein sehr wahres, lehrreiches Bild!«<sup>18</sup> ›Bild aus der Gegenwart‹ folgt dabei den um 1900 typischen Katastrophen-, Weltende- und Menschheitsdämmerungsnarrativen und lässt – auch das nicht untypisch – nach dem Dämmern eine ›neue Welt‹ anklängen und zwar u.a. in Gestalt der »neue[n] Frau«, die durch »[u]nsre

---

15 Bezogen auf Kleist bleibt mit Košenina festzuhalten, dass die »seit den 1980er Jahren stark prosperierende Erforschung der literarischen Anthropologie [...] Kleist merkwürdig unterschätzt [hat].« (Alexander Košenina, *Anthropologie*. In: KHB, 243–246, hier 243) Košeninas Diagnose gilt freilich nicht flächendeckend: vgl. seine Bibliographie sowie vor allem einige Studien jüngerer Datums: Anja Lemke, »Gemüts-Bewegungen«. Affektzeichen in Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹. In: KJb 2008/2009, 183–201; Christina Strauch, *Weiblich, trefflich, nervenkrank. Geschlechterbeziehungen und Machtdispositive. Heinrich von Kleists Werk im medizinisch-anthropologischen Diskurs der Zeit um 1800*, Online-Dissertation 2004, <https://d-nb.info/974036722/34> (07.06.2019); Sophie Witt, *Psychosomatik und Theater. Das prekäre Gesetz der Gattung bei Schiller und Kleist*. In: Andrea Allerkamp, Matthias Preuss und Sebastian Schönbeck (Hg.), *Unarten. Kleist und das Gesetz der Gattung*, Bielefeld 2019, S. 93–112.

16 Anne Fleig, Christian Moser und Helmut J. Schneider, Einleitung. Schreiben nach Kleist. In: Dies. (Hg.): *Schreiben nach Kleist. Literarische, mediale und theoretische Transkriptionen*, Freiburg i. Br. und Berlin 2014, S. 9–30, hier S. 20.

17 Vgl. dazu Fleig, Moser und Schneider, Einleitung (wie Anm. 16).

18 Alfred Döblin, *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart*. In: Ders., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Bd. 22, hg. von Anthony W. Riley, Olten und Freiburg i. Br. 1981, S. 7–25, hier S. 14.

Modernen« – d.h. in der Literatur um 1900 – zu suchen sei.<sup>19</sup> Döblin partizipiere dergestalt, so Eva Horn, an »a literary anthropology of modernity by exposing his protagonists to the realms of technology, war, the city, crime, sexuality and social organization.«<sup>20</sup> Und doch lässt sich nicht abschließend sagen – nicht für Döblins Text, nicht für die Moderne-Diskussion um 1900, nicht für jegliche Moderne-Diskussion –, was mit ›modern‹ endgültig zu bezeichnen ist und wer sich ›modern‹ nennen darf.<sup>21</sup> Während sich Döblin mit ›unsren Modernen‹ zivilisationskritisch von einem vielleicht technisch zu nennenden Zeitalter abgrenzt, lässt sich in seinen Texten zugleich ein problemgeschichtliches Band nachzeichnen, das auf das 18. Jahrhundert zurückgeht. Wolfgang Riedel hat entsprechend zu bedenken gegeben, dass mit der Rede von der ›literarischen Moderne‹ um 1900 und ihrer Einbettung in das sogenannte technische Zeitalter – der sich Döblin hier durchaus verschreibt – das problemgeschichtliche Band zwischen den beiden Epochenschwellen 1800 und 1900 künstlich gekappt werde und vor allem die Frage der Anthropologie aus dem Blick rücke.<sup>22</sup> Tatsächlich bezeichnet ›modern‹ in Döblins frühem Text auch *den* Kampfplatz der Anthropologie, die Psychophysis:

19 Döblin, *Modern* (wie Anm. 18), S. 17.

20 Eva Horn, *Literary Research. Narration and the Epistemology of the Human Sciences* in Alfred Döblin. In: *Modern Language Notes* 118 (2003), S. 719–739, hier S. 723. Vgl. auch die Einordnung Anz', es handle sich mit der Protagonistin Bertha um »die exemplarische Geschichte eines bemitleidenswerten, weiblichen Opfers des kapitalistischen Systems, das in der Optik des Textes die Prostitution hervorgebracht hat« (Thomas Anz, *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart*. In: Sabina Becker (Hg.), *Döblin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 14–17, hier S. 15; vgl. auch Thomas Anz, »Modérn wird módern«, *Zivilisatorische und ästhetische Moderne im Frühwerk Alfred Döblins*. In: *Internationale Alfred Döblin-Kolloquien [IADK] Münster 1989, Bern u.a. 1991*, S. 26–35).

21 Laut Thomas Anz lässt sich Döblins »Auseinandersetzung mit der Moderne« damit einordnen in »die Konkurrenz-, Abgrenzungs- und Profilierungskämpfe zwischen unterschiedlichen Fraktionen in einer sich zunehmend ausdifferenzierenden Kultur und Gesellschaft« (Anz, *Modern*, wie Anm. 20, S. 15).

22 Riedel berief sich damit auf jenen seit den 1980er-Jahren prosperierenden Forschungsbereich der ›literarischen Anthropologie‹, der dazumal vor allem eine historische Diagnose über das Auftauchen und Fortwirken anthropologischer Fragestellungen in der Literatur um 1800 war: Fragen nach dem psychophysischen Wesen des Menschen und nach dessen Wiss- und Darstellbarkeit sowie nach der Kartografie der Wissenschaften, denen dieses Wissen entstammt. In ›Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900‹ zeigt Riedel, wie auch die Literatur um 1900 vom »Menschen als Naturwesen« handelt (Döblin spielt dabei allerdings keine dezidierte Rolle): »Dichtung im technischen Zeitalter, so der Leitgedanke des folgenden Versuchs, spricht, nicht anders als im vortechnischen, von der Natur. Und zwar von der äußeren (›ganzen‹) wie von der inneren, der Natur des Menschen« (Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin und New York 1996, S. XII). Vgl. zur ›Entdeckung‹ der literarischen Anthropologie die bis heute einschlägigen Titel: Helmut Pfothenhauer, *Literarische Anthropologie. Selbstbiographien und ihre Geschichte am Leitfaden des Leibes*, Stuttgart 1987; Wolfgang Riedel, *Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur, Sonderheft 6: Forschungsreferate 3* (1994), S. 93–157.

Der Mensch ist zuerst Mensch und erst darauf Alles andre. Sein Körper verlangt seine Rechte. Es darf kein Glied des Körpers vernachlässigt werden, bei Strafe der furchtbarsten Krankheiten. Und wer es wagt, der Natur zu trotzen, seine »tierischen Triebe« zu unterdrücken, er wird in diesem Kampfe gebrochen unterliegen. Tierische Triebe!

Was ihr tierisch nennt, ist das einzige natürliche bei unsrer Gesellschaft.<sup>23</sup>

Der Mensch als »zuerst Mensch« knüpft an das anthropologische Projekt an, das ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Menschen als ›Doppelnatur‹ zum epistemologischen Zentrum modernen Wissens macht. Präzise wird bei Döblin lesbar, dass die Rede von der Doppelnatur der *Anfang* und nicht die Lösung des Problems ist. *Einerseits* nämlich scheinen Figuren wie die ›neue Frau‹ ein ›Neues‹, ›Ganzes‹ und ›Wiedergeborenes‹ in Aussicht zu stellen, exemplarisch in dem zitierten, »[s] ein Körper verlangt seine Rechte. Es darf kein Glied des Körpers vernachlässigt werden, bei Strafe der furchtbarsten Krankheiten«. Entsprechend deutet der Schluss von Döblins Text den Freitod der Protagonistin als ›holistischen‹ Vereinigungstod an – sie spielt mit dem Gedanken, ins Wasser zu gehen, wie einige der Figuren aus Döblins Frühwerk: nicht nur in den Tod, sondern in der Natur zu verschwinden.<sup>24</sup> Man könnte mit Anz diesen »Tod des Subjekts als Vereinigung mit der ursprünglichen Macht des Lebens« lesen,<sup>25</sup> mit einem Anarchisch-Vitalen, Körperlich-Naturhaften. *Andererseits* aber bleibt mit dem Motiv der Krankheit bei Döblin durchgängig anerkannt, dass es sich bei der ›Vereinigung‹ um ein kritisch-krisenhaftes Moment und Modell handelt – d.h. um eine schon symptomatische und zwar kompensatorische *Erzählung* von der Moderne. Entsprechend drehen sich – ganz im Sinne des literarischen Modernismus um 1900 – Döblins Texte immer zugleich poetologisch-selbstreflexiv um ›Zerteilungs‹-Momente, nicht zuletzt in einer tendenziellen Privilegierung der menschlichen Triebenergien gegenüber dem Geistig-Ideal-Klassischen. Hier beruft sich Döblin explizit auf Kleist, dessen ›Penthesilea‹ und deren Kannibalismus-/Zerreiß-Motiv er mit seinem ersten Roman ›Jagende Rosse‹ (1900) aufnimmt, worüber er schreibt: »[W]ie flammte ich auf, als mir die ›Penthesilea‹ von H. v. Kleist begegnete, und wie richtete sich mein Zorn gegen den kalten, gar zu wohl temperierten Goethe, der dieses Werk ablehnte«. Neben Hölderlin sei Kleist sein »geistige[r] Pate« gewesen: »Ich stand mit ihnen gegen das Ruhende, das Bürgerliche, Gesättigte und Mäßige«.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Döblin, *Modern* (wie Anm. 18), S. 15.

<sup>24</sup> »Und so verschwand er in dem Dunkel des Bergwaldes«, heißt es beispielsweise am Ende von ›Ermordung einer Butterblume‹ (1910): Alfred Döblin, *Ermordung einer Butterblume*. In: Ders., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Bd. 6, hg. von Walter Muschg, Olten und Freiburg i.Br. 1962, S. 42–54, hier S. 54.

<sup>25</sup> Anz, *Modern* (wie Anm. 20), S. 17.

<sup>26</sup> Alfred Döblin, *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis*. In: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 18, hg. von Christina Althen, Frankfurt a.M. 2013, S. 141f., zit. nach Sascha Michel, *Jagende Rosse*. In: Becker (Hg.), *Döblin-Handbuch* (wie Anm. 20), S. 17–21, hier S. 18. Zur ›Penthesilea‹-Rezeption Döblins vgl. auch Daniel Fulda, »Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich«. Döblins kannibalistische Anthropologie. In: Annette



Damit wird bei Döblin lesbar, dass es mit der Frage nach der Psychophysis nicht vordergründig um Seinsweisen des Menschlichen geht, sondern um die Verbindung epistemologischer und ästhetischer Dimensionen. Wenn also mit anthropologischem Wissen um 1800, so paradigmatisch Foucaults These in ›Ordnung der Dinge‹, die Frage nach Totalität in den Fokus rückt<sup>27</sup> – figuriert in dem von Herder erstmals benannten, dann bei Schiller so prominenten *ganzen Menschen* –, dann haust im Projekt der Anthropologie gerade in dem Anspruch, den Menschen in seiner Totalität, ›ganz‹ zu wissen, von allem Anfang an das Moment einer potentiellen Zerteilung, die in Natur- und Kulturwesen, Natur- und Kulturwissen aufgegliedert ist; mehr noch: Gerade *durch* ihren Anspruch auf Totalität war Anthropologie um 1800 Kampfplatz, drängend und verdrängend – und kategorisch entfernt von jedweden Harmonisierungspostulaten eines angenommenen holistischen Idealismus.<sup>28</sup> Horn fasst zusammen, dass Literatur daraus zwei Reaktionsweisen erwachsen: »entweder der Differenzierung und Fragmentierung des Menschen Totalitätsentwürfe, Figuren des ›neuen‹, ›ganzen‹, ›gesteigerten‹ oder ›wiedergeborenen‹ Menschen entgegenzustellen, oder aber die Vielfältigkeit und Zersplitterung des Wissens vom Menschen nachzuvollziehen, abzubilden und zu reflektieren.«<sup>29</sup> Jedoch wird hier – im Rückgriff auf Foucault – tendenziell nahegelegt, dass die Dynamiken von Totalität und Aufspaltung als ein quasi-wissenschaftspolitisches Projekt der Literatur vorgängig verliefen,<sup>30</sup> Foucault unterstreicht aber explizit, dass Literatur an diesem Prozess *ursprünglich* teilhat:

Mit der Literatur, mit der Wiederkehr der Exegese und der *Sorge um die Formalisierung*, mit der Einführung einer Philologie, kurz mit dem Wiedererscheinen der

---

Keck, Inka Kording und Anja Prochaska (Hg.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen 1999, S. 105–135.

27 Michael Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1974, besonders S. 367–412.

28 Vgl. die Einschätzung Eva Horns im Rückgriff auf Foucault: »The concentrated effort of anthropology around 1800 was to grasp man in his totality, but by doing so, contradictory processes developed inside anthropology, which destroyed it as a single discipline at the very moment it intended to stake its claim. Already prior to 1800, became apparent that man in his totality (der ›ganze Mensch‹) dissolves at the instant he is apprehended.« (Horn, *Literary Research*, wie Anm. 20, S. 723f.)

29 Eva Horn, *Versuchsanordnung Roman. Erzählung und Wissen vom Menschen in Alfred Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹ und ›Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende‹*. In: IADK Leipzig 1997, Bern u.a. 1999, S. 117–134, hier S. 121.

30 In ihrer Analyse Döblins verkompliziert Horn den Literaturbegriff gewinnbringend: »An analysis of literary texts can therefore not confine itself to locating and dating relicts of scientific thought preserved in fictional references. The question raised is how this knowledge is systematized in language, in the regularities but also in the irregularities of representation. A perspective allowing an appreciation of literature would not only mean considering it an ›archive of knowledge‹ but also as singular, eccentric, underhandedly ironical or contradictory epistemology.« (Horn, *Literary Research*, wie Anm. 20, S. 739)



Sprache in einem multiplen Gewimmel kann die Ordnung des klassischen Denkens [des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, S.W.] in der Folge verwischen.<sup>31</sup>

Ich möchte daher vorschlagen, die von Horn angeführten zwei Möglichkeiten, die Literatur zur Verfügung stehen und die sich nicht zufällig mit den gängigen Zuschreibungen an die ›Autornamen‹ Kleist und Schiller verbinden<sup>32</sup> – nämlich holistisch-versöhnlich bzw. reflexiv-fragmentarisierend –, nicht als striktes Entweder-Oder zu lesen; vielmehr scheint das Interessante an einer ›literarischen Anthropologie‹ und an der Konstellation Schiller/Kleist zu sein, dass sich eine aufklärerische Moderne-Erzählung (inklusive ihrer fatalen Kollateralschäden)<sup>33</sup> und ein diese Moderne-Erzählung beleuchtender bzw. dekonstruierender ›literarischer Modernismus‹ nicht als Alternativen erweisen, sondern eng aufeinander bezogen bleiben. Aus der ›um 1900‹-Döblin-Warte wird die Komplexität dieser Konstellation einschließlich der sich literaturwissenschaftlich stellenden Herausforderungen noch einmal neu lesbar – und zwar insofern mit der »Sorge um die Formalisierung« das Wechselspiel zwischen Totalität und Zersetzung oder Zerteilung immer schon als genuin literarische Dynamik erscheint.

### III. Inspiriert von Kleist? ›Die Tänzerin und der Leib‹ (1910)

Zu der 1904 fertiggestellten und 1910 in ›Der Sturm‹ erschienenen Erzählung ›Die Tänzerin und der Leib‹ sei Döblin vielleicht durch Kleists Aufsatz über das Marionettentheater inspiriert worden – so der Herausgeber Walter Muschg ohne weitere Ausführungen im Nachwort.<sup>34</sup> Wie in vielen der Texte, die später in dem Novellen-

31 Foucault, *Ordnung der Dinge* (wie Anm. 27), S. 367. Entsprechend wurde die »Trennungsgeschichte von Natur- und Geisteswissenschaften« für die Epochenschwellen 1800, 1900 und 2000 auch hinsichtlich des ›Leonardo-Effekts‹ beschrieben, womit eine ›poietische Wissenskultur‹ bezeichnet ist: »Gegen dualistische Modelle, die einen Gegensatz von Natur und Geschichte, von Geist und Körper konstruieren, lassen sich Leonardo-Effekte an den Grenzen einer disziplinären Ordnung beobachten, die einen wissenschaftsgeschichtlichen Blickwechsel jenseits der Trennung von Wissenshemisphären in Richtung auf transversale Zugänge, auf Trennung und Vermischung ermöglichen.« (»Leonardo-Effekte. Exemplarische Konstellationen aus der Trennungsgeschichte von Natur- und Geisteswissenschaften: 1800 – 1900 – 2000«, Projekt am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Laufzeit: 2001–2005, <http://www.zfl-berlin.org/projekt/leonardo-effekte.html>, 07.06.2019)

32 Vgl. zur diskursiven Vor-formung von Autornamen Anna-Lena Scholz, *Kleist/Kafka. Diskursgeschichte einer Konstellation*, Freiburg i.Br. u.a. 2016.

33 Vgl. zu dieser Moderne-Erzählung exemplarisch Paul de Man in Bezug auf Kleist: »Der tanzende Krüppel in Kleists Geschichte ist ein Opfer mehr in einer langen Reihe verstümmelter Körper, die den Fortschritt aufklärerischer Selbsterkenntnis begleitet« (de Man, *Ästhetische Formalisierung*, wie Anm. 10, S. 231).

34 Vgl. Walter Muschg, *Nachwort des Herausgebers*. In: Döblin, *Ausgewählte Werke*, Bd. 6 (wie Anm. 24), S. 421–434, hier S. 424.

zyklus ›Die Ermordung einer Butterblume‹ publiziert werden, steht Döblins Schreiben in dieser Phase unter dem Einfluss seiner psychiatrischen Ausbildung und verhandelt das Verhältnis von Subjekt und Natur sowie insgesamt von Literatur und Pathologie. Erzählt wird von der jungen Tänzerin Ella, die mit 19 Jahren plötzlich von einer rätselhaften Krankheit befallen wird. Ihr Körper, geformt von der Disziplinierung durch den Tanz, wird kraftlos und unbeherrschbar. Während er im Krankenhaus der Biomedizin überantwortet wird, erzählt der Text von Ellas Hass und Obsession gegenüber ihrem abgespalteten Leib – bis sie sich schließlich eine Nähsschere in die Brust stößt. Bei ihrem Tanz handelt es sich sehr wahrscheinlich um klassisches Ballett, und so ist auffällig, dass es nicht etwa natürliche Anmut und Grazie gewesen sein sollen, die die damals 11-jährige Ella für den Tanz prädestinierten, sondern – als Überzeichnung der Kleist'schen Marionette – die »Neigung zu Gliederverrenkungen, Grimassen und [ihr] sonderbare[s] Temperament«.<sup>35</sup>

Den Kleist-Bezug nimmt etwa Wolfgang Schäffner auf:

[...] Soldat, Körpermaschine, eine Form der Normierung und Säuberung des Körpers vom Überfluß unnötiger, unwesentlicher Bewegungen, ein Funktionsmodell von mindestens zwei Elementen, in dem der Körper dann zum Hindernis wird, wenn er nicht so will, wie er soll [...]. Wesentliches Merkmal dieser [der Marionette nachgebildeten] Bewegungen ist, daß sie in der einmal erlernten Form wiederholbar werden. Denn nur wenn dies der Fall ist, können sie als Glied einer Massenbewegung in der Mechanik eines Theaterstücks, einer Truppenbewegung oder eines Arbeitsablaufes störungsfrei funktionieren. Kleist hat in seinem Text ›Über das Marionettentheater‹ (1810) diese Frage der Körperbewegung am Anfang des industriellen Zeitalters und der Massenkriege paradigmatisch behandelt.<sup>36</sup>

In dieser Lesart stünde Kleist am Anfang und Döblin am vorläufigen Ende einer Geschichte der fatalen ›Kollateralschäden‹, die mit dem modernen Fortschritt einhergehen. Jedoch bleibt bei Döblin ambivalent, ob und inwiefern der Text pathologisiert,<sup>37</sup> unentscheidbar bleibt, ob die Körperkontrolle der jugendlichen Tänzerin

---

35 Alfred Döblin, *Die Tänzerin und der Leib*. In: Ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. 6 (wie Anm. 24), S. 17–21, hier S. 17 und: »Läppisch bis dahin in jedem Schritt, lernte sie jetzt ihre federnden Bänder, ihre zu glatten Gelenke zwingen; sie schlich sich behutsam und geduldig in die Zehen, die Knöchel, die Knie ein und immer wieder ein, überfiel habgierig die schmalen Schultern und die Biegung der schlanken Arme, wachte lauernd über dem Spiel des straffen Leibes.«

36 Wolfgang Schäffner, *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München 1995, S. 239.

37 In der Forschung wurde verschiedenorts untersucht, welche psychiatrischen und bzw. oder psychoanalytischen Krankheitsbilder in Döblins Text Verhandlung finden: Vgl. Julia Genz, *Döblins Schreibweise der Evokation und Aussparung. Psychoanalytische und psychiatrische Diskurse in ›Die Tänzerin und der Leib‹*. In: IADK Emmendingen 2007, Bern u.a. 2008, S. 69–82; Annette Keck, »Avantgarde der Lust«. Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa, München 1998; vgl. auch Yvonne Wübben, *Tatsachenphantasien. Alfred Döblins ›Die Ermordung einer Butterblume‹ im Kontext von Experimentalpsychologie und psychiatrischer Krankheitslehre*. In: IADK Emmendingen 2007,

schon als Symptom zu werten ist – oder erst deren Verlust. Damit aber bleibt der Text unentschieden hinsichtlich des verhandelten Körper-Geist/Leib-Seele-Verhältnisses und dessen Einordnung in die Bewertung der Moderne-Erzählung: Unentschiedenheit, ob die tänzerische Körperkontrolle als materialistisch-mechanistisches Selbstverhältnis gegenüber dem dann durch die ›moderne‹ Biomedizin des Behandlungsszenarios erst pervertierten Körperkonzept in Anschlag gebracht wird oder ob die Mechanik bereits Teil eines angeprangerten Leib-Seele-Dualismus ist, der im Freitod als Versuch, die Trennung von Körper und Ich-Bewusstsein zu überwinden, holistisch versöhnt wird. In den späteren Schriften Döblins finden sich leibphilosophische Ausformulierungen dieses früh formulierten Problems: »Das Urfaktum der Leiblichkeit beginnt sich zu klären. Es soll ›erlebt‹ werden. Und das erfolgt durch die Verleiblichung. Leib und Leben, erleben und erleben gehören zusammen«; aber auch innerhalb dieses ›versöhnlich‹-holistischen Tenors bleibt die »Verleiblichung« zugleich als Kampfplatz benannt: »In die ganze blutwarne, blutgetränkte, unkenntliche Realität dieser ›Umwelt‹ sind wir hineingeboren, nehmen sie mit unserem Ich an uns, suchen sie zu durchdringen, *kämpfen* dagegen, erliegen. Das ist unser Dasein, Dasein unseres Ich.«<sup>38</sup> Entsprechend wird im Plot von ›Die Tänzerin und der Leib‹ der Freitod zwar unmittelbar motiviert aus dem Wunsch, endlich wieder zu tanzen, dieser aber ausgerechnet geweckt durch vorbeimarschierende Soldaten und deren Marschmusik. Wie auch in den etwa zeitgleich entstandenen ›Gesprächen mit Kalypso‹ (1910)<sup>39</sup> werden zwar im Motiv des Tanzes Körper, Subjektconstitution und Moderneproblematik miteinander verschaltet, münden dabei aber in kein eindeutiges Narrativ. Wenn nämlich, wie der erste Satz des Textes lautet, Ella bzw. »[s]ie« »mit elf Jahren zur Tänzerin bestimmt [wurde]«,<sup>40</sup> dann sind ihre »Gliederverrenkungen« nicht »natürlich« – aber auch die ›Wiederaneignung‹ des Leibes ist Resultat dieser ›Bestimmtheit‹, d.h. quasi-gewaltsamen Konstruktion – und nicht zuletzt nimmt der Text diese Bestimmung als Formalisierung vor, indem er *erzählt*.

Döblin ist daher für die Konstellation Schiller/Kleist nicht zuvorderst interessant, weil die *Commercium-mentis-et-corporis*-Frage, an der sich die Frontstellung der beiden Autoren angeblich entscheiden lässt, neu aufgelegt wird, sondern vor allem, weil ein Spiel mit den zu Grunde liegenden Moderne-Narrativen getrieben wird: Erzählt und zugleich dekonstruiert wird jene Moderne-Erzählung, in der Kleists

---

Bern u.a. 2008, 83–99. Zur poetologischen Diskussion des Krankheitsdiskurses vgl. exemplarisch Michael J. Cowan, »Die Tücke des Körpers«. Taming the nervous body in Alfred Döblin's ›Die Ermordung einer Butterblume‹ and ›Die Tänzerin und der Leib‹. In: Seminar 43 (2007), S. 482–498 und Bianca Lenertz und Silke Peters, Medizin und Poetik: Psychiatrisches Wissen in Alfred Döblins Erzählung ›Die Tänzerin und der Leib‹. In: Dominik Groß, Gertrude Cepl-Kaufmann und Gereon Schäfer (Hg.), Die Konstruktion von Wissenschaft? Beiträge zur Medizin-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, Kassel 2008, S. 155–177.

38 Alfred Döblin, Unser Dasein. In: Ders., Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Bd. 9, hg. von Walter Muschg, Olten und Freiburg i. Br. 1964, S. 29, Hervorhebung S.W.

39 Vgl. Alfred Döblin, Gespräche mit Kalypso. Über die Musik. Olten und Freiburg i. Br. 1980.

40 Döblin, Tänzerin und der Leib (wie Anm. 35), S. 17.

Verhandlung der Mechanik – etwa in behaupteter Abgrenzung von der angeblich affirmativen Anthropologie Schillers – an den Anfang einer Moderne-/Industriezeitalter-Erzählung zu stellen wäre, die über Ellas pathologisches Körperverhältnis zu den Kriegsversehrten von Döblins späteren Romanen führt;<sup>41</sup> denn diese Erzählung weist sich zugleich als Symptom derjenigen Pathologisierung aus, die sie selbst vornimmt, und liefert – ironisch – die dual in Stellung gebrachte Kompensation oder ›re-harmonisierende Heilung‹ als Leibversöhnung – im Rückgriff auf jene u.a. Schiller zugeschriebenen Holismen – gleich mit.<sup>42</sup> Die Geschichte von der ›cartesianischen Trennung‹ scheint die (literaturwissenschaftlichen) Leser\*innen in einem Perpetuum Mobile zu paralysieren<sup>43</sup> und dabei perverser Weise deren hermeneutische Obsessionen als Reaktion auf eine genuine »Entsicherung« [...] der kulturellen Gebilde<sup>44</sup> zugleich zu befriedigen *und zu vereiteln*. Kleists ›Marionettentheater‹ steht dabei heute nicht zufällig für Lektüren, die hervorheben, inwiefern der Text uns gerade in diesen Paradoxien, aber auch in der Komik unserer Moderne-Narrative vorführt.<sup>45</sup> Grund genug, diese Erzählung(en) nicht einfach vor auszusetzen; es mag lohnen, den Kampfplatz nicht vorschnell zu befrieden, auch wenn das nicht zuletzt jene hermeneutischen Anstrengungen beruhigen würde, dass die Dinge und Texte klare ideologische Fronten ergeben – analog etwa zu Kaufmann Fischers Hoffnung

41 Vor allem ›Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende‹: Alfred Döblin, *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*. In: Ders., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, Bd. II, hg. von Walter Muschg und Heinz Graber, Olten und Freiburg i. Br. 1966.

42 Die Wirkung der Perpetuierung einer (psychotischen) Spaltung erfährt im Kontext des Zyklus ›Ermordung einer Butterblume‹ etwa auch der Kaufmann Michael Fischer in der titelgebenden Erzählung; wenn er sich nämlich in einem »Guerillakrieg [...] zwischen Todespein und Entzücken« mit einer Butterblume wiederfindet, die er nicht zufällig »Ellen« nennt – wenn auch nicht ganz Namensvetterin, so doch enge Namensverwandte der Tänzerin Ella (Döblin, *Ermordung einer Butterblume*, wie Anm. 24, S. 52). Die Eigenmacht bzw. Unbeherrschbarkeit der körperlichen oder materiellen Welt – die sowohl mit Ella als auch mit Michael Fischer inszeniert werden – wären dann noch das Resultat einer bestimmten Moderne-Erzählung, die sozusagen psychotisch zurückschlägt.

43 Vgl. dazu Kleists Motiv der »Unglückliche[n] [...], die ihre Schenkel verloren haben« (SW<sup>9</sup> II, 341).

44 So Friedrich Balke im Anschluss an Hans Blumenberg über die unbewussten Motivationen hinter dem »cartesianische[n] Weltmisstrauen« und der darin gründenden ›Abspaltung des Körperlichen‹ (Friedrich Balke, »Ob man ohne Körper denken kann«. Zum Verhältnis von Maschine und Organismus in der Medienphilosophie. In: Lorenz Engell, Frank Hartmann und Christiane Voss [Hg.], *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München 2013, S. 135–154, hier S. 140; Balke bezieht sich auf Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, erneuerte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1996, S. 181).

45 Zur »Persiflage des geschichtsphilosophischen Schemas« vgl. Beil, *Über das Marionettentheater* (wie Anm. 3), 154; Beil verweist u.a. auf Beda Allemann, *Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch ›Über das Marionettentheater‹*. In: KJb 1981/82, 50–65 und Gerhard Kurz, »Gott befohlen«. Kleists Dialog ›Über das Marionettentheater‹ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins. In: KJb 1981/82, 264–277.

auf eine durchweg mathematisierbare Welt,<sup>46</sup> in der – das ist die implizite Pointe dieser Sehnsucht – das Verstehen, das heißt auch: das *Lesen* unnötig würde.

#### IV. Schillers Theater/Körper mit Kleist gelesen

Vor dem Hintergrund des Gesagten ist wenig verwunderlich, dass, liest man auch Schiller ›gegen den Strich‹, d.h. auch seine Texte hinsichtlich ihrer Rhetorizität und Theatralität, jene oben benannte und in den ästhetischen Schriften angeblich gesetzte Harmonisierung von »Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung« (NA 20 I, 288) nicht aufgeht.<sup>47</sup> Während ›Der Tanz‹ auf den ersten Blick die Vereinigung figuriert, lässt sich exemplarisch Schillers ›Maria Stuart‹ (1800) nicht nur als Zerreißprobe der Psycho-Physis, sondern auch als Ausstellung der ›Vereinigung‹ als Phantasma lesen:<sup>48</sup> Ich habe an anderer Stelle argumentiert, dass besonders der Tragödienschluss an der *Krise* von Physischem und Geistigem festhält, statt sie erhaben zu versöhnen und aus Maria eine wahre Märtyrerin zu machen.<sup>49</sup> Vielmehr legt sich das Moment des Physischen wie ein Subtext unter die offiziellen Ideologeme des Tragödienschlusses und zersetzt die ›Entleibungspolitik‹, für die Marias Hinrichtung eintreten soll (»sich moralisch zu entleiben«, formuliert Schiller in ›Ueber das Erhabene‹ als Programm einer »freye[n] Aufhebung alles sinnlichen Interesse ehe noch eine physische Macht es thut«, NA 21, 51). »Streng büßt ichs ab mit allen Kirchenstrafen, /Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen«, berichtet Maria über ihre »frühe Blutschuld« (den Gattenmord), der sie das Todesurteil zuordnet

46 Vgl. exemplarisch Döblin, Ermordung einer Butterblume (wie Anm. 24), S. 42: »Der schwarzgekleidete Herr hatte erst seine Schritte gezählt, eins, zwei, drei, bis hundert und rückwärts [...]«. Interessant ist vor dem Hintergrund der Hysterie-Diskussion zu Döblins ›Tänzerin‹, dass Christina von Braun die Wirkmächtigkeit der Hysterie als das Gegenteil von der ›Mathematisierbarkeit der Welt‹ bestimmt: »Nicht nur entzieht sich der hysterische Körper der Logik, er repräsentiert auch so etwas Paradoxes wie das *Prinzip* der Unberechenbarkeit.« (Christina von Braun, Nicht ich. Logik, Lüge, Libido, Neuaufl., Berlin 2009, S. 7)

47 Ich folge der Beobachtung Helmut J. Schneiders, der, wie auch Beil, argumentiert, Kleist ziele »auf den versteckten theatralischen Charakter der von Schiller beschriebenen Konstellation, deren Aporie er hervorreibt« (Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, 153–175, hier 157); das Interesse gilt hier allerdings umgekehrt der Frage, was diese Aporie für die Lektüre Schillers bedeutet.

48 Ich schließe mich der jüngeren Schillerforschung an, in der die Tragödien als kritische Befragung der theoretischen Texte gelesen wurden. Vgl. Karl Guthke, Maria Stuart. In: Helmut Koopmann (Hg.), Schiller-Handbuch, 2., aktualisierte Aufl., Stuttgart 2011, S. 451–466, hier S. 464.

49 Vgl. Sophie Witt, Kritische Physis. Schillers Szenen der Kritik. In: Olivia Ebert u.a. (Hg.), Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung, Bielefeld 2018, S. 419–428, hier besonders S. 421–424.

(NA 9, Vs. 3699f., 3693).<sup>50</sup> Bestand diese darin, einem »Verführer [...] Herz und Hand« geschenkt zu haben (NA 9, Vs. 3668), so »inkarniert« die Blutschuld das »Gespenst« der endlichen und libidinösen Physis, gegenüber der, so Schiller in »Ueber das Erhabene«, das ganze »Entleibungs«-Programm der Tragödie allererst notwendig wird:<sup>51</sup>

Durch seinen Verstand zwar steigert er [der Mensch] künstlicherweise seine natürlichen Kräfte, und bis auf einen gewissen Punkt gelingt es ihm wirklich, physisch über alles Physische Herr zu werden. Gegen alles, sagt das Sprüchwort, giebt es Mittel, nur nicht gegen den Tod. Aber diese einzige Ausnahme, wenn sie das wirklich im strengsten Sinne ist, würde den ganzen Begriff des Menschen aufheben. Nimmermehr kann er das Wesen seyn, welches will, wenn es auch nur Einen Fall giebt, wo er schlechterdings muß, was er nicht will. Dieses einzige Schreckliche, was er nur muß und nicht will, wird wie ein Gespenst ihn begleiten [...]. (NA 21, 38)

Der »Wurm«, der in Marias Seele »nicht schlafen [will]«, gemahnt also an die Unabschließbarkeit der Idealisierung – er nagt aber nicht nur an Marias »Entleibungspolitik«, sondern erinnert an Döblins »modern«, an den quasi-physischen Zersetzungsprozess, der innerhalb der Narrative modernen Freiheitsdenkens und Idealismus von staten geht, der sie *als* Narrative zersetzt; im Sinne dieses »Moderns« bezeugt Schillers Text zudem die Schwierigkeit einer anthropologischen Bestimmung des Menschen, insofern sie zwar auf das »Wesen« als Ganzes zielt, sich aber zugleich den Dynamiken des »einzelnen Falls« gegenüberstellt. Wird die Leserin in der von Beil zitierten Elegie also mit »[u]nd dir rauschen umsonst die Harmonieen des Weltalls?/Dich ergreift nicht der Strom dieses erhabnen Gesangs/[...]« (NA 2 I, 299) in der rhetorischen Frage versöhnlich-inklusiv angerufen, stellt »Maria Stuart«

50 Schon im Alten Testament meint »Blutschuld« nicht nur den gewaltsamen Tod eines Menschen, sondern auch eine spezielle Wirkmächtigkeit dieses vergossenen Blutes. Vgl. Dorothea Erbele-Küster, Blutschuld, <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/15537/> (07.06.2019).

51 Die Tragödie fungiert bei Schiller bekanntlich als eine Art Prüfstein der idealistischen Anthropologie, die den Widerspruch von Sinnlichem und Geistigem bzw. Physischem und Moralischem versöhnen soll; erinnert sei an die zwei »Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst«: »erstlich: Darstellung der leidenden Natur; zweytens: Darstellung der moralischen Selbstständigkeit im Leiden« (NA 20, 195), wodurch insgesamt die »Gegenwart eines übersinnlichen Principis im Menschen« bezeugt werden soll (NA 20, 204). Dem Theater käme so eine Art Einübung in den anthropologischen Zustand des Leidens zu – »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals«, wie Schiller schreibt (NA 21, 51) –, eine künstliche Probe für den anzunehmenden Ernstfall. Aus dieser theoretischen Bestimmung der Tragödie muss allerdings nicht folgen, dass das Theater, wie Koopmann vorschlägt, die »Beherrschbarkeit des Schicksals«, vor allem aber die »Befreiungsmöglichkeiten des Menschen aus der Welt des Sinnlichen« behaupte und perpetuiere (Helmut Koopmann, Kleinere Schriften nach der Begegnung mit Kant. In: Ders. [Hg.], Schiller-Handbuch, wie Anm. 48, S. 611–624, hier S. 619); vielmehr verweist die Notwendigkeit der Impfung auf einen krisenhaften Zustand, der die Ideologeme der Theorie potentiell »anzustecken« vermag. Zum Stellenwert der »Inokulation« vgl. Cornelia Zumbusch, Die Immunität der Klassik, Berlin 2014, besonders S. 110–229.



nicht nur die Versöhnung, sondern auch das Moment ästhetischer Anrufung (oder: Erziehung) als Phantasma aus.

Um diesen Punkt zu vertiefen, lohnt ein erneuter Blick in Paul de Mans Lektüre von Kleists ›Marionettentheater‹. De Man liest dieses als einen »Text über das Lehren«, als eine »Pseudo-Diskussion eines ›Seminars‹ oder eines ›Tutoriums‹ [...], in dem die Karten von Anfang an gezinkt sind.«<sup>52</sup> Kleists Text sei durchzogen von der latenten Gewalt der Persuasion, etwa wenn der Jüngling in der Dornauszieher-Episode »zu seinem eigenen Besten [...] auf die Probe [gestellt wird]«,<sup>53</sup> um über den Zusammenbruch der Anmut und den Verlust der Unschuld unterwiesen zu werden (d.h. darüber, so Kleists Erzähler über den Veranschaulichungswert der Episode, »welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet«, SW<sup>9</sup> II, 343).<sup>54</sup> Die Erziehung in der »*Kunst der Anmut*«<sup>55</sup> erfolgt also selbst in keiner Weise freiheitlich-anmutig, sondern ist durchzogen von Momenten der Gewalt. Mit ausgestellten Machttechniken der Überzeugung – paradigmatisch im Verhältnis zwischen Beispielhaftigkeit / Anschaulichkeit und allgemeiner Lehre in den unterschiedlichen Episoden / Exempla des ›Marionettentheaters‹ – »enthülle[ ]« Kleists Text »einiges von dem, was hinter Schillers Ideologie des Ästhetischen verborgen liegt«.<sup>56</sup> Schillers ›Ideologie‹, so muss man folgern, bestünde also umgekehrt darin, die Machttechniken der Überzeugung, das heißt den machtvoll-medialen Rahmen der Setzungen, zu verschleiern.<sup>57</sup> Als eine Art performativer Widerspruch beruft sich aber de Mans Lektüre Schillers vor allem auf die eine Passage aus den ›Kallias-Briefen, auf nur *einen* Fall. Wenn die ästhetische Erziehung (bei Schiller), um zu gelingen, »die Gewalt [...], durch die sie allererst möglich wird«, verbirgt, wiederholt de Mans Lektüre diesen Gestus, indem für Schillers Text, anders als für Kleist, »die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstabens mit der Anmut eines Tanzes verwechselt [wird]«,<sup>58</sup>

Liest man noch einmal die von de Man zitierte Passage aus den ›Kallias-Briefen – und zwar *buchstäblich* und nicht *anmutig* –, erstaunen einige Formulierungen, und es fällt auf, dass mindestens zwei Motive als eine Art wörtliche Benennung von Marias Enthauptungs-Szenario herhalten können:

52 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 211.

53 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 212.

54 Vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 218f.

55 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 212.

56 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 207.

57 Für das, was bei und seit Schiller ›das Ästhetische‹ ist, bezieht sich die Verschleierung, so de Man, auf den engen Zusammenhang zwischen »verschiedenen Vermögen, Tätigkeiten und Formen der Erkenntnis« – d.h. zwischen Macht und Wissen: Denn »[w]as dem Ästhetischen seine Kraft und damit seinen praktischen, politischen Gehalt gibt, ist die innige Verbindung, die es mit dem Wissen und jenen epistemologischen Implikationen unterhält, die immer im Spiel sind, wenn das Ästhetische am Horizont eines Diskurses erscheint.« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 206)

58 So de Mans ›Vorwurf‹ an die Schiller'sche Ideologie (vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 231f.).



Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein paßenderes Bild, als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren componierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern. (NA 26, 216f.)

Abheben möchte ich auf das »Platz machen« und auf den »Kopf«. <sup>59</sup> Tatsächlich könnte man beiden Formulierungen in dem Brief an Körner den Anstrich einer de Man'schen »Falle« unterstellen. <sup>60</sup> Ist doch auffällig, dass die Freiheit dem anderen nicht »Platz lässt«, sondern »Platz macht« und mit diesem Moment des »weg« (eines bewegten Körpers, der einmal da war) durchaus einen Hinweis auf die Implikatur der Gewalt gibt. Wenn also de Man zu Recht Kleists »Marionettentheater« als Kampfplatz der Lektüren, als »Gefecht mit dem Bären« starkmacht, »[w]eit davon entfernt, den Platz, auf den man zusteuert – wie in Schillers Beschreibung des ästhetischen Tanzes –, frei zu finden«, dann macht das »Platz machen« doch immer noch lesbar, man könne schon bei Schiller potentiell »unbeholfen auf verschiedene Eindringlinge [stoßen], [...] über seine eigenen Glieder [stolpern] oder [...] sich in seinen eigenen Bewegungen verfangen.« <sup>61</sup> Fast auffälliger noch ist die Verbindung von »seinem Kopf folgen« und »in den Weg treten« – in dem »geschickt[en] [...] [I]neinander« der Choreografie der Körper und Bewegungen erscheint dieser Kopf – als Hinweis auf die Verbindung von Politik und Wissen – als eine Art Querdenker. Aus der Warte des »treffendste[n] Sinnbildes«, das für Schillers Text dieser englische Tanz sein soll, wird diese »Kraft des Buchstabens« zweifelsfrei metaphorisch aufgefangen – der »Kopf« wird zum »Wille« usw. Aber anders als de Man implizit behauptet, ist es in der Passage nicht nur die Perspektive des Sinnbildes – d.h. die allgemeine Lehre unter die sich das Beispiel unter Aufgabe seiner verkörperten Konkretheit zu fügen hat –, aus der sich das Argument entwickelt. Wie eine Art »Gespenst« des Sinnbildes ist es in Schillers Brief »[e]in Zuschauer aus der Gallerie«, der die »unzählige[n] Bewegungen [sieht]« (NA 26, 216). Was dieser Zuschauer aber sieht – oder: sehen müsste, würde er wörtlich: *sehen* – ist nicht das Sinnbild, sondern die konkrete Choreografie der Körper: Wenn die Tänzer\*innen in ihren Bewegungen wörtlich »ihren Köpfen folgen«, dann wird hier die Gestalt wie in Kleists Marionettenfigur potentiell in ihre Glieder/Körperteile zerlegt. Das Sinnbild des Tan-

59 Zum Verfahren der Literalisierung von Metaphern bei Kleist vgl. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers (wie Anm. 47), S. 161.

60 »[D]ie Falle dürfte das letzte und äußerste Textmodell dieses [Über das Marionettentheater] und jedes Textes sein, die Falle der ästhetischen Erziehung, die unvermeidlich die Zerstückelung der Sprache durch die Kraft des Buchstaben mit der Anmut eines Tanzes verwechselt.« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 232)

61 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 213f.

zes funktioniert auch bei Schiller und analog zu Kleists Marionettenexempel und seinem Schwerpunkt immer schon als »Regierungsform«, die das Einzelne unterwirft und auf das »Ganze« zielt – so heißt es bei Kleist:

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu *regieren* [Hervorhebung S.W.]; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird, die Glieder schon *Kurven* beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, *das Ganze* [Hervorhebung S.W.] schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre. (SW<sup>9</sup> II, 339)

Klug benennt Kleists Text, dass »das Ganze« nur funktioniert, wenn man es sich nicht »wirklich wörtlich« vorstellt – denn durchaus werden beim Puppenspiel an einzelnen Fäden einzelne Glieder gezogen. »[R]egieren« zielt auf diese Abstraktion des Konkreten und Singulären (auch des Singulär-Körperlichen) und geht einher mit einer Medialität und einem Lektürebegriff des Metaphorisch-Sinnbildlichen. Nicht nur aber Kleists Erzählung, sondern auch Schillers Brief eignet ein Moment von Theatralität, das die abstrakte (und mithin »erhabene«) Stoßrichtung der Anschauung konkret-szenisch unterminiert. Natürlich mag man für Schillers Text einwenden, dass auch die Zuschauerfigur – als *mise en abyme* des Anschauungsimpetus' des Sinnbildes – selbst schon als eine ideale gedacht ist, als jemand, der »aus der Galerie« immer bereits die Übersicht hat, *a priori* aus der Warte sinniger Bedeutung, d.h. »anmutig«, metaphorisch schaut – und damit kategorisch zu unterscheiden wäre von der, wie de Man schreibt, Ausstellung der »agonale[n] Szenen der Überzeugung, der Unterweisung und des Lesens« Kleist'scher Theatralität.<sup>62</sup> Folgt man allerdings wörtlich dem »Platz« und dem »Kopf« zu »Maria Stuart«, Platzkampf zweier Königinnen, in dem die eine ihren Kopf verliert, verkompliziert sich die Frage für Schiller abermals. Während ganz offensichtlich Regierungsfragen Kernthema im Konflikt der Königinnen sind sowie – wie oben erläutert – im Verhältnis von Marias »erhabenem« Geist und ihrer »sündigen« Physis, ist die Enthauptungsszene tatsächlich – wie bei Kleist, so de Man – eine »der Unterweisung und des Lesens«.

Unterwiesen wird allerdings nicht Maria selbst, sondern – natürlich, so will es das Programm der ästhetischen Erziehung – der Zuschauer, der im Zentrum jenes politischen Projekts des Staates und der Freiheit steht. Wie zur Versicherung dieser Unterweisungsgeste ist dem Dramentext in der Szene der Vollstreckung ein impliziter Zuschauer eingebaut: der Verräter und Verführer Leicester. Der Politik

62 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 213. Vgl. zur Theatralität des »Marionettentheaters« auch die historische Einordnung in Christopher J. Wild, Wider die Marionettentheaterfeindlichkeit. Kleists Kritik bürgerlicher Antitheatralität. In: KJb 2002, 109–141.

der ›Entleibung‹ und deren theatral beglaubigter Zurschaustellung entsprechend ordnet Elisabeth an, Leicester, der als Liebhaber zwischen beiden Frauen steht, solle »sie [d.i. Maria] fallen sehn, und nach ihr fallen.« (NA 9, Vs. 2847) Was Leicester wörtlich sähe, wäre – mindestens zuerst – der fallende Kopf; doch in Elisabeths Anweisung ist diese Konkretheit bereits supplementär aufgefangen, das Fallen wird zum ›Sündenfall‹ und Leicesters Fall – der sich als Kastration lesen lässt<sup>63</sup> – zu einer Art Spiegelstrafe. Doch dass die Szene der Vollstreckung sich dann überhaupt anders ereignet, als von Elisabeth angewiesen, unterminiert nicht zuletzt die gesamte Logik des sinnbildlichen Falls.

Während angekündigt wird, das Urteil solle in einem theaterhaften Saal vollstreckt werden (»Voll Menschen war / Der Saal, die um das Mordgerüst sich drängten, / Und heiße Blutgier in dem Blick, das Opfer / Erwarteten«, NA 9, Vs. 3475–3478), tritt dann statt dieser Performanz der Folter für den Vollzug Leicester ein, der die Enthauptung aber nicht sieht, sondern *hört*: »Horch! Der Schemel wird / Gerückt – Sie kniet aufs Kissen – legt das Haupt –« (NA 9, Vs. 3874f.)<sup>64</sup>

Mit dieser szenischen Anordnung unterlegt Schillers Text der Königinntragödie die von Foucault erst für das 18. Jahrhundert diagnostizierte Änderung des Strafvollzugs: statt Performanz der Folter Steigerung der Imagination und deren politischer Wirkung, »sodass Strafjustiz fortan nicht mehr auf den unter den Qualen der Marter zur Schau gestellten Körper zielt, sondern vielmehr auf den visuellen und emotionalen Effekt des Spektakels sowie die Einwirkung auf die Imaginationskraft der Öffentlichkeit.«<sup>65</sup> Tatsächlich scheint das Hören auf den ersten Blick den Effekt zu steigern und eine Art Quasi-Sehen, ein von allen Unwägbarkeiten konkret-sinnlicher Anschauung befreites ›zweites‹, geistiges Sehen zu generieren:

Ich seh sie fallen, ich will Zeuge sein.

[...]

Kann sie nicht sterben sehen – Horch! Was war das?

Muß ich anhören, was mir anzuschauen graut. (NA 9, Vs. 3860–3869)<sup>66</sup>

63 Für diesen Hinweis danke ich Dorothea von Mücke.

64 Vgl. zu Leicesters ›Ohrenzeugenschaft‹ auch Dirk Niefanger, *Geschichte als Metadrama, Theatralität in Friedrich Schillers ›Maria Stuart‹ und seiner Bearbeitung von Goethes ›Egmont‹*. In: Hinderer (Hg.), *Friedrich Schiller (wie Anm. 9)*, S. 305–323, hier S. 310–315. Niefanger stellt heraus: »Das Geschichtsdrama [›Maria Stuart‹] vergegenwärtigt die Geschichte nicht nur, sondern reflektiert seine Darstellungsverfahren und -möglichkeiten auf der Bühne. [...] ›Maria Stuart‹ reflektiert in der Art und Weise ihrer Hervorbringung Mechanismen politischer Theatralität und ihrer Nutzung für historische Deutungslinien« (S. 315).

65 So die Lektüre von Stéphane Lojkin, *Dispositif bei Derrida, Foucault, Lacan. Emergenz eines Begriffs*. In: Andrea Allerkamp, Pablo Valdivia Orozco und Sophie Witt (Hg.), *Gegen/Stand der Kritik*, Zürich und Berlin 2014, S. 183–202, hier S. 188f. Vgl. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, aus dem Französischen von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1994, besonders S. 93–104.

66 Maria Carolina Foi hat im Anschluss an Gert Sautermeister ausgeführt, inwiefern sich in ›Maria Stuart‹ »[h]inter dem konfessionellen Konflikt [...] die Krise der Legitimierung der dynastischen Macht zugunsten einer konstitutionellen und parlamentarischen ab[zeich-

Wie Stéphane Lojkin führt, handelt es sich bei der Strafvollzugsänderung um »die Dramatisierung des Vollzugs als Szene, die so dargeboten wird, dass sie Einfluss auf die Gesellschaft als Ganzes ausübt.«<sup>67</sup> Diese Dramatisierung funktioniert bei Foucault, als historisch und systematisch mittleres System zwischen Folter und Gefängnis, linguistisch-strukturell: Während im vormaligen System der Folter der Körper dem Diskurs vorausgeht, welcher als äußere Macht dann auf ihn einwirkt, erscheint der Körper in der späteren Ordnung des Gefängnisses – nachträglich – überhaupt erst als Produktion durch den Diskurs im Zeichen des Mangels. Das mittlere System der Dramatisierung lebt hingegen von der Idee (oder dem Phantasma) der Äquivalenz oder Gleichzeitigkeit der Differenzen als Signifikanten.<sup>68</sup> Vor diesem Hintergrund würde dann »Maria Stuarts« ästhetische Erziehung – die sich nicht zufällig als Körper-Technik ausweist – an die frühen anthropologischen Schriften Schillers anknüpfen, die im Zeichen des *Commercium mentis et corporis* eine Entsprechung von Körper und Geist thematisieren.<sup>69</sup> »Maria Stuart« scheint aber der Wirkungspoetik gründlich zu misstrauen, die daran anknüpfend hätte formuliert

---

net]« (Maria Carolina Foi, Recht, Macht und Legitimation in Schillers Dramen. Am Beispiel von »Maria Stuart«. In: Hinderer [Hg.], Friedrich Schiller, wie Anm. 9, S. 227–242, hier S. 228); vgl. auch: »Das Drama markiert den historischen Ort, an dem die Berufung auf das Gottesgnadentum des Monarchen nicht mehr ausreicht.« (Gert Sautermeister, »Maria Stuart«. Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. In: Walter Hinderer [Hg.], Schillers Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1992, S. 280–335, hier S. 315)

<sup>67</sup> Lojkin, Dispositif bei Derrida, Foucault, Lacan (wie Anm. 65), S. 189. Foucault weist diese Änderung des Strafvollzugs explizit als anthropologisches Projekt aus: »Die Strafen soll maßvoll und den Vergehen angemessen sein; die Todesstrafe soll nur noch über schuldige Mörder verhängt werden; und die der Menschlichkeit ins Gesicht schlagenden Martern sollen abgeschafft werden.« Der Protest gegen die peinlichen Strafen findet sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall [...]. Diese Notwendigkeit einer Züchtigung ohne Marter artikuliert sich zunächst als Schrei des Herzens oder der entrüsteten Natur: im verruchten Mörder ist zumindest eines noch zu respektieren, wenn man bestraft: seine menschliche Natur. Im 19. Jahrhundert sollte dieser im Verbrecher entdeckte »Mensch« zur Zielscheibe einer bessernden und ändernden Straf-Intervention, zum Bereich sonderbarer »Straf-Praktiken und »Kriminal«-Wissenschaften werden. Aber jetzt in der Aufklärung wird der Mensch nicht als Gegenstand eines positiven Wissens der Barbarei der Martern entgegengehalten, sondern als Rechtsschranke, als legitimes Gesetz der Strafgewalt. Er ist nicht das, was die Strafgewalt angreifen und verändern, sondern was sie intakt lassen und respektieren soll. *Noli me tangere*. Er markiert den Haltepunkt gegenüber der Rache des Souveräns. Der »Mensch«, den die Reformen gegen den Despotismus des Schafotts zur Geltung gebracht haben, ist nicht das Maß der Dinge, sondern das Maß der Macht.« (Foucault, Überwachen und Strafen, wie Anm. 65, S. 94)

<sup>68</sup> Vgl. Lojkin, Dispositif bei Derrida, Foucault, Lacan (wie Anm. 65), S. 189.

<sup>69</sup> Vgl. bis heute einschlägig Wolfgang Riedel, Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«, Würzburg 1985 sowie Ludwig Stockinger, »Es ist der Geist, der sich den Körper baut«. Schillers philosophische und medizinische Anfänge im anthropologiegeschichtlichen Kontext. In: Georg Braungart und Bernhard Greiner (Hg.), Schillers Natur. Leben, Denken und literarisches Schaffen, Hamburg 2005, S. 75–86; mit Bezug auf Kleist vgl. Witt, Psychosomatik und Theater (wie Anm. 15).

werden können und die in dem Programm ästhetischer Erziehung auch implizit haust; die Enthauptungs- und ›Entleibungs‹-Szene dekliniert vielmehr durch, inwiefern mit der Ordnung der Dinge in Strukturen (oder Signifikanten) das Problem erst anfängt: Die Äquivalenzlogik kollabiert, wenn Leicester »ohnmächtig niedersink[t]«; seine »zuckende[ ] Bewegung« (NA 9, nach Vs. 3875) ist nicht einfach Stellvertretung, sondern kann in ihrer Physis wahlweise als hysterische Überschreitung der ›Entleibung‹ oder als Kastrationsszene gelesen werden – in beiden Fällen als Ausweis einer genuinen Störanfälligkeit der symbolischen Ordnung und ihrer Äquivalenzlogik. In dieser Gestalt ist die Hörszene eine dezidierte Absage an die Anschauungslogik des Sinnbildes. Sie ist zum einen ein Ausweis der medialen Anordnung von Körper und Regierungsform, in der sich das Stellvertreterprinzip der Äquivalenzlogik – in dem Leicesters fallender Körper für Marias fallend/gefallene Physis entsteht – als Phantasma zeigt. Sie macht damit zweitens innerhalb der historischen Erzählung Foucaults denkbar, dass die gesamte Logik der Struktur nur ein instabiler Durchgangspunkt zwischen der Logik der Folter und der Logik des Gefängnisses ist, in dem die angenommene Vorgängigkeit der Körper (die Ursprünglichkeit und ›Natürlichkeit‹ der ›Natur‹) und ihre angenommene Nachträglichkeit (die diskursive Produktion der ›Natur‹) ineinander kollabieren; Leicesters Zucken – analog zum vielen Zucken, Straucheln, Stottern bei Kleist<sup>70</sup> – zeigt den Körper als Produkt von Macht, zugleich aber auch als das Moment, das jeder *Machtordnung* (auch derjenigen der Hermeneutik) kategorisch zuwider läuft, als Ort der Entmächtigung und Kastration.<sup>71</sup> Insofern ist folgerichtig, dass es in den letzten Szenen von ›Maria Stuart‹ um die *fehlende* Schrift geht – verschwunden ist es, das Urteil als Ursprung und Garant der Macht der Körperpolitik:

ELISABETH Das Urteil, Sir, das ich in eure Hand  
Gelegt – Wo ist?  
[...]  
Bedenkt Euch nicht zu lang. Wo ist die Schrift? (NA 9, Vs. 3960–3971)

Das Fehlen der Schrift aber bringt das Problem der Deutung auf den Plan:

ELISABETH [...] Du wagst es, meine Worte  
Zu deuten? Deinen eignen blutgen Sinn  
Hinein zu legen? (NA 9, Vs. 3982–3984)

<sup>70</sup> Vgl. Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Ders. (Hg.), Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–30.

<sup>71</sup> Dieser Aspekt nimmt eine Verschiebung der »Differenz von Körper und Sinn oder Sprache und Körper« vor, die in den frühen dekonstruktiven Lektüren im deutschsprachigen Raum gegen das »hermeneutische[ ] Einheitsparadigma« in Anschlag gebracht wurde (Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers, wie Anm. 47, S. 158); statt des dualistischen Modells und der *ursprünglichen* Differenz (vgl. auch Schneiders Rede vom »ursprünglichen räumlich-körperlichen Sinn« der Wörter bei Kleist, S. 161) könnte von hier aus das Augenmerk auf die ›Leonardo-Effekte‹ gelenkt werden (vgl. Anm. 31), auf die Trennungs- und Verbindungsprozesse.

Diesseits der absoluten Schrift also, bleibt nur ›blutiger‹ Sinn, singuläre Deutung und – in Erinnerung an Marias »Blutschuld« – libidinös durchtränkter, diesseits aller machttechnischen Verwicklungen und doch Bindung dieser an die konkret-körperlichen Szenarien der Lektüre.

## V. Der produktive Unort anthropologischen Wissens

Insofern erweist de Man Kleists Text fast ein wenig einen Bärendienst, wenn er die Formalisierung, die das ›Marionettentheater‹ mit dem Tanz anstrebe und gewaltsam durchagiere, in Abgrenzung zum Drama als »Darstellung von Leidenschaften« positioniert.<sup>72</sup> Denn ausgerechnet bei Schiller wird lesbar, dass an keinem Ort mehr als im Drama die Szene der Mimesis immer nur als Dramatisierung, d.h. ebenso als Formalisierung *diesseits* der medialen Rahmung erscheint. Mag Schillers Brief an Körner – auch mehr schlecht als recht – mit dem Theaterrahmen das Phantasma des Sinnbildes vor Augen stellen, so funktioniert dies nirgends weniger als in ›Maria Stuart‹. Denn wenn hier eines deutlich wird, dann, dass jede Sehnsucht nach der konkreten Szene (etwa als Spiel im Spiel im Theatersaal der Urteilsvollstreckung) doch nur ein Ausweis der textuellen Verfahren des Dramas ist; dass in keiner Szene lauter und wirkungsvoller zu hören ist: ›wirkliche‹ Mimesis gibt es nicht. Bei de Man ist nun aber der Wert der Formalisierung bei Kleist gerade einem Begriff der Mimesis (bei Schiller) abgerungen, die wirklich vor-strukturell sein will. Um den Wert der diegetischen Rahmung als Ausweis der Rhetorik im ›Marionettentheater‹ starkmachen zu können, wird theatrale Mimesis zum Gegenbegriff und Mimesis als »anthropologische Bestimmung der menschlichen Gattung« herausgestellt. Als solche sei sie »keiner Formalisierung fähig«,

nicht gänzlich unabhängig von dem besonderen Inhalt oder Material dessen, worauf sie sich als Repräsentation bezieht. Wohl kann man sich bestimmte mimetische Konstanten oder gar Strukturen vorstellen, aber sie widerstehen in dem Maße der Formalisierung, in dem sie von einem Realitätsgrund abhängig sind, der außerhalb von ihnen liegt.<sup>73</sup>

Erst vor dem Hintergrund dieses Mimesis-Begriffs kann de Man die epistemologischen Fragen im ›Marionettentheater‹ als »kritische Analyse der Themen mimetischer Nachahmung«<sup>74</sup> in Anschlag bringen und Kleists Schreiben als radikales Durchstreichen eines anthropologischen Interesses. Über diesen Mimesis-Begriff scheint Anthropologie nurmehr als quasi-universelle Frage nach der Gattung denkbar, nicht nur der Strukturalität, sondern vor allem jeder Historizität enthoben; damit aber wird sie vor allem radikal geschieden von einer Epistemologie als Frage

<sup>72</sup> Vgl. de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 228. Vgl. zu Kleist und Tanz/Choreographie die Beiträge zur 2006er-Tagung ›Kleists Choreographien‹ (insbesondere die Einleitung von Gabriele Brandstetter) in KJb 2007, 25–299.

<sup>73</sup> de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 215.

<sup>74</sup> de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 215.



nach den Wissensbedingungen.<sup>75</sup> Gerade aber in der bei Schiller am Motiv des Tanzes ausagierten Sehnsucht nach der mit dem Sinnbild des Theaters verknüpften Idealität der Anschauung bleibt doch die konkret-korporale Dimension der Szene des Wissens und Darstellens lesbar; Mimesis als vermeintliche »anthropologische Bestimmung der menschlichen Gattung« führt damit nicht ins Vor-Diskursive oder A-Historische; sie verweist vielmehr auf die Abhängigkeit *jeder* Darstellung »von dem besonderen Inhalt oder Material dessen, worauf sie sich als Repräsentation bezieht«; und in diesem Verweis ist ›Mimesis‹ gerade nicht vor- oder außersprachlich, nistet sich aber dekonstruktiv innerhalb des Allgemeinheitsanspruchs des Diskurses (oder der Darstellung) ein.<sup>76</sup>

Von dieser Verunsicherung jeder Setzung und jeder Erkenntnis handelt Anthropologie immer auch, und zwar gerade, indem sie nach dem ›Ganzen‹ strebt und sich dabei doch immer den ›Teilen‹ und den Bewegungen der Zergliederung gegenüberübersieht – der Singularität der Darstellungs- und Erkenntniszenen. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, dass sich Schillers idealistischer dreiphasiger, kreisförmiger Geschichtsverlauf – d.h. die de Man'sche ›Ideologie des Ästhetischen‹: durch die Kunst wieder ins Paradies – letztlich als eine Verdrängungserzählung dieser existentiellen Verunsicherung lesen lässt, die Schillers frühe medizinische Texte am *Commercium*-Problem ausweisen: der Einsicht, dass mit dem psychophysischen Doppelwesen auch alles Wissen und alle Erkenntnis letztlich *endlich* sind<sup>77</sup> – mit Döblin: einem ›modernden‹ Zersetzungsprozess unterstellt. In der Elegie ›Der Tanz‹ wird die freiheitliche Harmonisierung im tanzenden Paar explizit mit dem versöhnlichen Geschichtsverlauf zusammengebracht, für den das freiheitlich vereinte Paar metaphorisch entsteht:

75 Jakob Tanner hat entsprechend »historische Anthropologie« als Anliegen einer Wissensgeschichte benannt, insofern sie nach einem »Wissen [ ] über den Menschen und seine Vergemeinschaftung« fragt und »zugleich eine Historisierung der anthropologischen Wissenschaft ist« (Daniel Speich Chassé und David Gugerli, Wissensgeschichte. Eine Standortbestimmung. In: *Traverse* 1 [2012], S. 85–100, hier S. 94). Vgl. Jakob Tanner, *Historische Anthropologie. Zur Einführung*, Hamburg 2004.

76 De Mans Gegenüberstellung von Drama und Tanz funktioniert ebenso wenig aus der Perspektive der aktuellen Tanzwissenschaft, in der etwa Hartmut Böhme und Sabine Huschka für den Tanz den Aspekt der ›Verkörperung‹ festhalten, »dass die Ebene des verkörperten Wissens, die stimmlose Beredsamkeit des Leibes (*eloquentia corporis*) [...] nicht nur der kreative Ausgang, sondern auch das Ziel aller explikativen Wissensanstrengungen darstellt.« Gerade auch ›Tanz‹ ist in dieser Positionierung insofern keiner vollständigen Formalisierung fähig, als »menschliches Tanzen an Wissen und Einübung gebunden ist, beides aber historisch-kulturellen Standards, Stilen und Habitus unterliegt« (Hartmut Böhme und Sabine Huschka, Prolog. In: Dies. [Hg.], *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld 2009, S. 7–22, hier S. 11, 8).

77 Vgl. Sophie Witt, ›Drama‹ der Endlichkeit. Genealogie und Generativität um 1800 (Goethe, Schiller, Kleist). In: Michael Gamper und Peter Schnyder (Hg.), *Dramatische Eigenzeit des Politischen um 1800*, Hannover 2017, S. 93–113.



Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,  
 Und ein *stilles Gesetz* lenkt der Verwandlungen Spiel.  
 Sprich, wie geschieht's, daß rastlos erneut die Bildungen schwanken,  
 Und die Ruhe besteht in der bewegten Gestalt?  
 Jeder ein Herrscher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet,  
 Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?  
 Willst du es wissen? Es ist des Wohllauts *mächtige Gottheit*,  
 Die zum geselligen Tanz ordnet den *tobenden Sprung* [...].  
 (NA 2 I, 299, Hervorhebungen S.W.)

Schillers ›Tanz‹ operiert dabei zu großen Teilen mit schlichter Evidenzbehauptung bzw. mit einer übersteigerten Performanz des Sichtbaren – so ließen sich die gehäuft »Sieh« lesen, etwa im ersten Vers: »Sieh, wie schwebenden Schrittes im Wellenschwung sich die Paare«. Auffällig ist aber, und hier weist sich die Leser\*innen-Ansprache als phantasmatische Anrufung aus, dass – wenn ›wir es wissen wollen‹ – ein »stilles Gesetz« und ein transzendentes Bewusstsein aufgerufen wird, eine »mächtige Gottheit«. Nicht nur also ist der »gesellige[ ] Tanz« – als Sinnbild für jede Kulturleistung – die Ordnung des »tobenden Sprungs«, etwa: der libidinösen Energien; sondern dieser »Sprung« benennt, was die Erkenntnisperspektive performativ vollzieht – nämlich aus der uns einzig zur Verfügung stehenden – endlichen – Perspektive leiblicher Situiertheit in die Perspektive eines ewigen Bewusstseins zu *springen*. Natürlich ist der Sprung hier dem Register des Sinnbildlichen entnommen; pointiert ist aber am Sprung noch einmal eindrücklich, dass dieses Sinnbild nur als gewaltsame Abstraktion gewonnen werden kann – der aber das Körperlich-Konkrete (des Springens) »wie ein Gespenst« zugleich anhaftet. Es ist, könnte man sagen, die Tragik dieses unweltlichen und unwirklichen Wissens-Ortes einer qua Leiblichkeit endlichen Anthropologie *als* Epistemologie, die Kleists ›Marionettentheater‹ komisch wendet, wenn es heißt, man müsse schauen, ob das Paradies »vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist« und damit fragt, wie sich *diesseits* der unumgänglichen Verkörperung noch wissen lasse. (SW<sup>9</sup> II, 342) Wenn auf dem Weg dorthin der »Stand der Unschuld« als das »letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« bestimmt (SW<sup>9</sup> II, 345) und dieses Ende explizit *nicht* einholbar erscheint, dann verweist Kleists ›Marionettentheater‹ diesseits der Verkörperung auf immer neue Szenen des Lesens – und zwar *backward and forward* in der Geschichte.<sup>78</sup>

So wie sich bei Schiller dem Sinnbild des Sprungs unter der Hand die wörtlich-körperliche Dimension des Springens einschleicht, so verweist de Mans Lektüre

78 Vgl. Martin Roussels Hinweis: »Die Erzählung 1810 sichert in der Wiederholung jener kryptisierten Erlebnisse im ›Winter 1801 in M...‹ (DKV III, 555) dasjenige, was als Ende der Geschichte der Welt nicht zu *erkennen* ist.« So werde »die Zukunft [...] mit jedem Text mehr ›en abîme‹ gesetzt« (Martin Roussel, Zerstreuungen. Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater‹ im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, 61–93, hier 83, 91). Verwiesen ist damit potentiell auf jene späteren Kleist-Rezeptionen, etwa Döblins, ebenso wie auf jedweden literaturwissenschaftlichen Angang. Zur Verwicklung von Kleist-Rezeption und (germanistischer) Literaturwissenschaft vgl. Scholz, Kleist/Kafka (wie Anm. 32).

Kleists implizit auf den Kampfplatz der Lektüre als ein *körperliches* Phänomen, auf »Glieder« und »Bewegungen«; und wenn die »Körperschaft der Interpreten« gegenüber der Mischung aus »Anmut und Gewalt« in Kleists ›Marionettentheater‹ »eher dem gequälten Fechter der letzten Geschichte als dem selbstsicheren Lehrer der vorletzten [gleicht]«, <sup>79</sup> dann bezeichnet der (im Original) »collective body of interpreters« <sup>80</sup> den gewaltsamen Einzug einer körperlich-verkörpernten Dimension auf die metaphorische Ebene der ›Körperschaft‹. Eine anthropologische Perspektive auf literarische Texte vermag heute an ein Lesen zu gemahnen, das sich immer auf dem Kampfplatz zwischen ›Ganzem‹ und ›Teil‹, zwischen Buchstabe und Sinnbild bewegt. Der Mehrwert mag aber auch darin bestehen, an die Verkörperung *jeder* Lektüre zu erinnern; Literaturwissenschaft gliche dann nicht, wenn sie misslingt, sondern wenn sie sich *ernst nimmt*, »dem gequälten Fechter der letzten Geschichte [eher] als dem selbstsicheren Lehrer der vorletzten.« <sup>81</sup>

---

79 Der Leser »stolpert über seine Glieder oder verfängt sich in seinen eigenen Bewegungen« (de Man, Ästhetische Formalisierung, wie Anm. 10, S. 214f.). Tatsächlich handelt es sich bei de Mans literaturwissenschaftlicher Rede von »Glieder[n]« und »Bewegungen« um eine Art Mimesis an Kleists Text; auch hier wird deutlich, dass Mimesis sich *innerhalb* der Sprache ereignet, aber umgekehrt dieser eine korporale Dimension einschreibt.

80 Paul de Man, Aesthetic Formalization: Kleist's ›Über das Marionettentheater‹. In: Ders., The Rhetoric of Romanticism, New York 1984, S. 263–314, hier S. 272.

81 de Man, Ästhetische Formalisierung (wie Anm. 10), S. 214.